

九代目市川団十郎の「肚」と「顔」

著者	笹山 敬輔
雑誌名	文学研究論集
号	24
ページ	51-72
発行年	2006-07-31
その他のタイトル	The Acting Style of Danjuro Ichikawa IX Reconsidered : From his “Belly” to his “ Face ”
URL	http://hdl.handle.net/2241/88495

九代目市川団十郎の「肚」と「顔」

笹 山 敬 輔

はじめに

明治・大正期の歌舞伎は、現在のように伝統芸術として保存の対象とされ、固定化されたものではなく、非常に流動的で変化にさらされていた。例えば、江戸時代と比較して急激に進んだ照明テクノロジーが歌舞伎に与えた影響は計り知れないものがあるし、桟敷席から椅子席へといった劇場構造の変化の影響も大きいだろう。天保9年（1838年）に生を受け、明治36年にこの世を去るまで第一線で活躍した九代目市川団十郎は、まさにその渦中で活動した歌舞伎俳優である。本稿では、九代目団十郎を日本において演技メソッド¹と近代という問題に最初に直面した俳優であるという観点から論じていく。彼がどのような演技をどのようなメソッドで構築したか、及びその演技がどのような時代状況の中から生まれたのかを明らかにすることが本稿の目的である。

1 「肚芸」についての先行研究

団十郎を論じる上でのキーワードと言え、やはり「活歴」と「肚芸」である。この両者は通常、団十郎の写実主義的志向を示すものとして同じ範疇のものとして語られることが多い。「活歴」は、風俗・衣裳・舞台を史実に基づいて写実的にすることであり、「肚芸」は演技を写実的にすることである。「肚芸」に関してもう一つ重要なことは、「内面」との関わりで論じられることである。多くの研究者は、団十郎の「肚」を「内面」と解釈している。そして、団十郎の「肚芸」を「内面の演技」、つまり団十郎が役の「内面」を表現しようとしていたと考える。しかし、他方その考えに反対する解釈もある。そこでまずは「肚芸」が、先行研究においてどのように捉えられているかを見ることから、考察を始めたい。

最初に、「肚芸」が「内面の演技」であると論じているものを三つ引用する。

その役のその時の心理感情を、動作や表情・声調などによって表面にはでに出さず、すべてを内にひそめて、抑制をきかせ、内訌的に地味にジックリと見せ

る演技をいう²。(『演劇百科大事典』執筆者・加賀山直三)

腹芸とは、役になりきるといふ感情移入の原理にもとづいて、人物の心の動きを、形式的・逐語的にではなく、自然に、正確かつ内面的に表現する創造方法であり、技術的には呼吸の制御に基礎づけられる問題である³。(今尾哲也『変身の思想』)

地味な写實的演技をこころがけた団十郎は、見得を切る、形をきめるなどのおおげさな所作は極力さけ、白粉を薄くして、人物の感情や心理をかたちやことばで見せずに、目や表情などの気味合いで見せるいわゆる「肚芸」の演技を心がけた⁴。(兵藤裕己『演じられた近代—〈国民〉の身体とパフォーマンス』)

ここで演技の対象とされているのは、それぞれ「その役のその時の心理感情」「人物の心の動き」「人物の感情や心理」である。この演技観は、現在の一般的な演技観に照らしてみても違和感がない。現代では、しばしば役の「内面」が表現されているかどうか演技の重要な評価基準になっている。一方で、この議論では、「心理」や「感情」を表現する上で、「動作」「かたち」「ことば」といったものが抑制されていることを指摘している。今尾に関しては、この文章だけでは分かりにくいですが、同じ著書の別の箇所、団十郎の「肚芸」を含めた演技表現のことを「〈動き〉の外形的表出を可能な限り抑制し、表情という手段によって、的確に「内性」の〈動き〉をあらわす技法」⁵であると述べている。今尾も「肚芸」は「外面的なく動き」を抑制したものとして定義づけている。

これらの定義から、現在にも通じる一つの大きな問題が浮かびあがる。それは「内面の演技」と「外形的表現」を明確な二項対立として考えている点である。つまり、「心理」や「感情」を表面に表したり、形で示したりするものと正反対なものとして「内面の演技」が考えられている。三者の定義に潜んでいるのは、「内面の演技」とは何かという問題である。

多くの場合、「内面の演技」の叙述は、それは非外面的なものであると述べられる。それは上記の定義でも例外ではない。しかし、「内面の演技」と「外形的表現」は必ず対立するものなのだろうか。そして、「内面の演技」を志向することは、「外形的表現」を必然的に抑制しなければならないと言えるのだろうか。この定義の中にはすでにそのことを成り立たなくさせる要素が含まれているように思う。ここでは二つの問題点を指摘しておきたい。

まず一つめは、「表情」の問題である。加賀山は「表情」も外面的なものの一つ

として抑制されるべきものと考えているが、今尾と兵藤は「表情」を「外面的な動き」の範疇には入れていない。むしろ、俳優が「心理」や「感情」を表現するために、「表情」を有効な手段として認めている。だが、「表情」とは「外形的表現」ではないのだろうか。明治後期から洋行者たちが西洋の俳優の「表情」を詳細に記録していったが、彼らが記述したものは、目に見える「形」であった。彼らは、「表情」による演技をするために、その「形」を模倣することによって習得しようとしたのである。

ここで「表情」が「外形的表現」ではないとされるとき、その「表情」はおそらく「人工的表現」と対立するものとして捉えられているように思われる。「人工的表現」とは、見得や荒事の目を剥く表現といった歌舞伎独特の誇張的な所作のことである。つまり、「肚芸」とは歌舞伎独特の「人工的表現」に頼らず、「感情」を自然に表現しているというのである。

このように「表情」を「人工的表現」に対立させ、自然なものとして捉える考え方は、進化論に基づいた「表情」の普遍性という考えに通じるだろう。そこでは、「表情」は生得的なものであり、自然な表現と考えられる。この考え方は、千田是也の『近代俳優術』にも強烈な影響を及ぼしており、現在もそう考えることは一般的である。しかし、心理学や社会学の観点から見ると、必ずしもそうは言えない。岡原正幸は感情社会学の観点から、「たとえ表情が生得的な反応であっても、表情を表情として認知させる文化的コードあるいは「表情という発想」がなければ、そもそも表情は社会的現象とはならない」⁶と指摘している。また、歴史学の立場から、池上俊一はヨーロッパ中世において「表情への社会的な価値付与」が小さく、「個人が表情をもち、そこに個人的感情表現を読みとるという」行為が意識されるようになるのは近代になってからだと論じている⁷。

「表情」を表現として成立させることは、そう簡単なことではない。「表情」の演技をするためには、まず観客の側に「表情」への関心がなければならない。さらに、俳優はそのような「文化的コード」を理解していなければならない、決して自然に生まれてくるわけではないのである。

二つめは、加賀山や兵藤が、外面的な動きや「かたち」が極力避けられているとしながらも、「内証的に地味にジックリと見せる演技」「目や表情などの気味合いで見せるいわゆる「肚芸」の演技」といったように、「肚芸」を「見せる演技」として叙述している点である。彼らの意見は、「動作」や「かたち」といった視覚的表現を排除しているようで、演技は「見られる」ものであるという当然の事実を前にして、齟齬を起こしているように感じる。おそらく、「肚芸」が従来の歌舞伎のような誇張的な演技と比較して、動きを抑制したものであるため、そのことを強調す

るあまり「動かない」というような評価をあえてしたのである。だが、あえてこの点に問題があると考えるのは、先に述べた「内面の演技」と「外形的表現」という対立に疑問を感じるからである。「内面」を表現するためには、瑣末で細かい「外形的」な動きにこだわってはいけないという言い方が、現在もしばしばされる。しかし、そのように考えていては、この時代の演劇が「内面の演技」をするために、「外形的表現」にいかにかこだわっていたかということが見えなくなる。彼らにとってその両者は、矛盾せずに両立していたのである。

議論が大きくなるので、「内面の演技」と「外形的表現」については問題点を指摘するに留め、ここでは演技の対象が「内面」であるという点に注目しよう。同じく、団十郎が「内面の演技」を行ったと考える論で、最もラディカルなものが柄谷行人による団十郎論である。

伊藤整は、市川団十郎が「精神的な印象を客に伝える表現を作り出すのに苦心した」というのだが、実際は、ありふれた（写実的な）素顔が何かを意味するものとしてあらわれたのであり、「内面」こそその何かなのだ。「内面」ははじめからあったのではない。それは記号論的な布置の転倒のなかでようやくあらわれたものにすぎない。だが、いったん「内面」が存立するやいなや、素顔はそれを「表現」するものとなるだろう。演技の意味はここで逆転する⁸。

先に挙げた三人の論者は、団十郎以前の歌舞伎に「内面」がなかったとまで論じたものではないが、柄谷は団十郎によって「内面」の表現が発明されたと論じている。

これらの団十郎の「肚芸」＝「内面」の表現であるという論に対して、神山彰は明確にそれを否定する。

九代目が表現しようとした「肚」（腹）の実質は、今日考えられる「性格」や「内面」とは異質のものだということである。…（中略）…しかし、九代目の「肚」が、人間の性格や内面でないというのは当然すぎるほど当然だった。当時、演劇＝歌舞伎が、それを表現するという発想そのものがなかったからである。…（中略）…当時、役を演ずるとはその役の概念を演ずることにほかならず、観客もまた、そこにこそ演技のリアリティを感じて充足していたのである⁹。

神山は、団十郎が表現しようとした役の「肚」とは「およそ単純な忠孝や勧善懲悪」であったと論じている。「肚」が、たえず変化する登場人物の「心理」や「感

情」ではあり得ないという考えである。この論は、ある意味では柄谷の論と共通する視点である。柄谷も神山も江戸歌舞伎には「内面」の表現がなかったとしている点では共通しているのであり、柄谷は団十郎によって「内面」の表現が登場し、その事後に「内面」が「発見」されたと論じ、神山は団十郎においても「内面」の表現という考えがなかったと論じているのである。だが、神山は、他の論文では団菊以後になると歌舞伎の演技にも「内面」という要素が入ってきたと論じている¹⁰ので、両者の違いはその時期の違いであるとも言える。

この「内面」をめぐる問題は団十郎一人に属するだけでなく、歌舞伎全体に関わる大きなものである。ここで歌舞伎全体を論じることにはできないが、団十郎の「肚芸」について言えば、先行研究にはその「肚芸」がどのようなメソッドによってなされたかという視点が欠けているように思う。そこで、次に団十郎の具体的なメソッドについて考察しよう。

2 団十郎の演技メソッド

団十郎の芸談を見ると、「肚芸」とは感情移入によってその「内面」を表そうとするものだと考えることができる箇所がある。

舞臺に登りました以上は己を忘れ、舞臺を忘れ、其の役、其の者になり切つて了はねば何うしても、本當の事は出来ません、……其れには表面ばかりでなくて腹といふものが大事です、何うしても本當の感じといふものは心から心に傳はるもので無ければ行かないので……それだから私が、形は寫す事も或る場合に於ては無論大切であるが、其れよりは心を寫すやうに心掛ける、心を寫すとは即ち腹にある……¹¹

ここだけを見ると、舞台上において自己を忘れて役になりきるという、感情移入の演技を表明しているように思える。この部分は、前節で述べたような「肚芸」を「役になりきるという感情移入の原理」に基づいているとする根拠としてしばしば引用される。こうした団十郎の芸談が、先の「肚芸」の解釈のように、あたかも西洋近代の演技術に近いものであるという感覚にさせているのではないだろうか。

では、上記のような演技観をもつ団十郎は、どのような稽古をしていたのか。次に団十郎の稽古についての証言を見てみよう。

此演劇^{しげん}の稽古には一定の順叙があつて、歌舞伎座などは、普通一週間は費すの

である、先づ初め五日間は書拔の讀合せで六日目に附日と名稱て、俳優は書拔を暗記して、其動作を演て見せる、…（中略）…次の最終の日を總浚へと稱へて、舞臺に於て爲す如く、狂言方は拍子木を打ち、囃子方は鳴物を入れ、俳優は科白とともに眞面目に舞臺と同じやうに演じるのである。先づ稽古の順序はざつと惣やうであるが、前に居士が云はるゝ如く、團十郎の稽古は簡略であつたから、新作ものゝ稽古でも、五日間で済した¹²、…（以下略）

現代劇の稽古は、台本の読み合わせをしてから立ち稽古に移っていくことが多いが、当然立ち稽古に最も時間を割かれる。だが、この証言を見ると、当時の歌舞伎の稽古の中で立ち稽古は実質的には一日だけである。しかも団十郎は、当時の一般的な稽古よりもさらに簡略であつたという。前後の文章では、比較として五代目尾上菊五郎の稽古好きのことが記されており、彼の稽古は七日間よりも早く終わったことはないということだが、それでも昨今の現代劇に比較すると短いと言えるだろう。このような歌舞伎の稽古方法は、洋行帰りの演劇関係者からしばしば批判の対象とされた。洋行者たちは皆、西洋での俳優の稽古が何十日にも及ぶことに驚愕し、それとの比較で歌舞伎の稽古の少なさを嘆いた。松居松翁も「英國俳優の稽古ハ大抵百日から三月、極く短かくて五十日だ」¹³と述べ、稽古の少ない歌舞伎俳優は不真面目であるとして批判している。しかし、彼らと違ってわれわれは、団十郎が新作の稽古でも五日間であつたと書かれていることから、新作でも稽古せずに上演できるという歌舞伎の演技メソッドの特異性をこそ認識すべきである。

また、稽古日数の違いを不真面目と非難する一方で、この稽古日数の違いを無視して、西洋の俳優と団十郎が同列に論じられることもある。例えば、今尾は最初に掲げた団十郎の芸談とドイツの俳優の言葉を並べてその類似を指摘し、「近代的思想」によって彼らは役になりきるという共通の演技であつたと論じる¹⁴。しかし、この百日の稽古と一週間の稽古という違いを無視して、あたかも「肚芸」が近代劇の演技メソッドと同じであるかのような定義の仕方は、誤解を招くものであると言わざるを得ない。演技論から演技を論じるだけでなく、演技メソッドから演技を論じていく視点も必要であると考える。

なぜ、一週間の稽古、しかも立ち稽古をほとんど行わずとも上演できたのかという疑問に対して、その答えも芸談の中にある。団十郎は、役の立ち位置について、俳優には経験上の知があり、その知の必要性を語っている。そして、その知をもっていれば、役の立ち位置は自ずと決まってくる。団十郎が「役の位置」について語っている箇所を引用しよう。

まづその幕の主人の位置（居どころ）一位と假定むれば、敵役は其より前五寸乃至八寸位進むべし、女房は主人公より少し退りたるをよしとす、和事師に至りては一尺ばかりも退るべし三枚目道化方は位置きまらねど、時によりては敵役より前に出ることもあるなり、扱又た荒事師に至りては舞臺際に出るを可とす、尤もこれ普通の定めなれど、其他臨機應變にて色々に變ること多し、同じ敵役にては師直は極端まで出るが好く、仁木は鬼貫を前に出して自分は後ろへ退るを可とす又た女形にては女郎は極端へずつと出るがよし、女郎にてもおいらん程になれば自然とおのが位置も知れて極るものなれど、小店の女郎に至りては大抵無分別ものなればずつと前へ出てもよし¹⁵。

団十郎は新作を前にしても、近代劇のように戯曲を研究する必要も、動きを整理する必要もなかった。全体の動きは、役柄が決定すれば、経験的に動きも決定したのである。郡司正勝は、「戯曲以前の演出・演技の型」¹⁶の存在を指摘している。歌舞伎の台本には、直接書かれてはいないが当然のこととして想定されている「型」があり、歌舞伎俳優は経験上の知からそれを理解できたのである。「熊谷の型」や「勘平の型」といった個々の作品の「型」があるだけでなく、戯曲以前の「型」の存在が新作でも短期間の稽古で上演することを可能にしたのである。団十郎の身体は、この「型」の記憶が刻みつけられた身体であった。

団十郎の稽古嫌いについては、いくつも証言がある。団十郎は稽古について、「その役が腹に透つて居れば、云ふことは自然に出るものだから、人の稽古の出来た頃に出るのが、己は好きだ」¹⁷と語ったという。この考え方は、例えば千田是也の『近代俳優術』と似ているという錯覚を起こさせる。千田是也の演技メソッドによって近代を代表させようというのではないが、比較のために『近代俳優術』から一見団十郎と同じことを言っているように思える箇所を引用しよう。引用は、千田が俳優の技術の一つである「假定」について解説しているところである。

『もし私がオセロオだつたら……』『もし私が勘平だつたら……』と云ふ前提の下に、オセロオなり勘平なりの内的、外的行動の中へ、意識的に潜り込んで了ふことである。しかもその中で行動する場合、一々ピクピク此の假定された前提を頭に浮べる必要はない。そんなことをしなくとも、その假定に相應しい行動が無意識の中にスラスラ進行して行くのである¹⁸。

この文章を見る限り、千田は役の心になることによって、意識せずとも自然に表現が生まれてくると述べている。一方の団十郎も、「肚」が決まれば表現は「自然

に出る」と語っていた。しかし、団十郎と千田の演技メソッドは、当然のごとく全く違う。最大の違いは、彼らがもっている、もしくは目指している身体の違いである。千田は「無意識」による自然な表現を妨げないためには、身体から「歪み」を取り除かなければならないと考えた。その「歪み」とは何かという問題があるが、基本的には人間の身体を「自然の状態」に戻し、それによって表現が「無意識」の中で現れてくると考える。一方、団十郎も何か所かで、表現が「自然に出る」ことを述べているのだが、その意味は異なる。団十郎の身体は、先に述べたように「型」の記憶が刻まれた身体である。もちろん、彼にはそのような記憶を「歪み」だと考えているわけではないし、取り除くという発想はない。団十郎の演技論は、自己がそのような身体をもつことを前提としていたということを見逃してはならない。

さらに、団十郎が俳優に必要なだと語っているものは舞踊である。団十郎は舞踊の名手でもあった。

眞まことに俳優やくしやたらむと欲するものに、なくて適かなはぬは舞踊まどりなり、…（中略）…眞實ほんとうに舞踊まどりを爲すものは、是非幼少の折より心掛けねば能できるものにはあらず、舞踊と演劇とは全く別の種類に属する様なれど、演劇を爲す中にも自然に其必要を感じずるなり¹⁹、…（以下略）

団十郎は舞踊と演劇を区別しつつも、演劇にとって舞踊は必要不可欠であると感じていた。彼は確かに個別の演目の稽古を嫌っていたが、歌舞伎俳優の身体を形成するための舞踊の必要性は認めていたのである。このことは、川上音二郎が「俳優に踊りは要らぬ」と言ったことや小山内薫が築地小劇場での稽古で「踊るな、動け」と叫んだことと正反対の意見である。彼らは、新しい演劇にとって舞踊はむしろ邪魔になると考えた。それに対して、団十郎の演技メソッドは、歌舞伎俳優の家に生まれ、幼少から歌舞伎の教養を身につけてきた人間のものではあったのである。

団十郎が、舞踊を身につけるためには幼少の折から稽古しなければならないと言っていることも重要である。団十郎は一時期、俳優学校の建設を考えていたことがあるが、その学校は「子供俳優を集め伎藝の稽古をさせる」²⁰ものにしようと考えていた。団十郎には、子供の頃から稽古をさせ、俳優の身体を作ることが絶対的に必要であり、そうでなければ俳優になれぬと考えていた。だから、明治後期から出現する俳優学校はその修業年限がおよそ一年から三年となっているが、俳優がそのような短期間で育成できるものとは想像もできなかったであろう。彼には、以降の演劇史でキーワードになる「素人」が入り込む隙間はなかったのである。

団十郎が子供に対して行う稽古は、非常に厳しいものであった。彼は、五代目菊

五郎の子である十三歳の丑之助（後の六代目菊五郎）と十二歳の栄造（後の五代目尾上栄三郎）に五ヶ月間、稽古をつけたことがある。そのときの様子を、後に尾上栄三郎が回想している²¹。その稽古は、舞踊を中心になされた。休みは五ヶ月間で一日しかなく、その稽古は「一日の稽古中に浴衣を五枚位着替直す」ほど厳しいものであった。団十郎の舞踊については、藤間流の家元である二代目藤間勘右衛門が、団十郎は「肚」で踊った名人であったと述べている²²が、栄三郎の回想を見ると、その稽古は「肚」を教わるというよりも必死に「形」を写すものであった。団十郎は、「首でも手でも足でも一寸位な違ひまでも直し」ていったのである。団十郎の演技メソッドとは、このような徹底的な模倣によって、身体に「型」を刻み込むことであったと考えられる。このメソッドは歌舞伎に伝統的なものであり、新しい演技メソッドを構築したわけではなかったと言えるだろう。

団十郎の芸談は、このような団十郎の演技メソッドを踏まえて読む必要がある。彼の演技論は、自己を忘れて役の心になれば自然と演技が生まれてくると言っているが、その演技は長い間の稽古によって身体に刻みつけられた「型」の記憶や舞踊で得た形を前提としているのである。

3 同時代の「肚芸」観

団十郎は、その晩年に見「内面の演技」であるかのような芸談を残した。それは、団十郎が明治の近代化の流れの中で苦闘していたことの証でもある。しかし、彼は新しい演技メソッドを構築したわけではない。そこには、団十郎の思想・価値観と身体の苦闘があるようにも考えられる。では一方で、彼の周辺に居た同時代の人々や多くの観客は「肚」をどのように理解していたのだろうか。逍遙や松翁は演技メソッドを構築する過程で団十郎に言及しており、日本の演技メソッドの流れの中で団十郎をどのように位置づけるかを考える上で、彼らの「肚芸」についての理解を考察することは重要なことであろう。

まずは、団十郎の芸談を直に聞くことができた立場にいた人物の「肚芸」観から見てみよう。松翁は、『団州百話』に収められた「団十郎と菊五郎」という文章の中で、日本の俳優について述べている。そこでは、日本の俳優の長所は「態度」であるとされる。ここでの「態度」とは、舞踊の稽古によって習得した形をつける技術のことである。それに対して、短所は「思想」であると述べている。そして、「肚芸」を得意とする団十郎は短所を克服しており、形のために形をつくる俳優に対してよい手本を示しているというのである。ここで「思想」と書いて「はら」と読ませていることが決定的に重要であろう。松翁にとって「肚」とは思想のことであり、

彼は団十郎が思想をもっている点を大きく評価しているのである。

では、「思想」とは何か。松翁はその「思想」の具体例を示していないが、前後の文章から推察しよう。松翁は、団十郎と菊五郎を比較し、団十郎は「思想」の出来た俳優であり、菊五郎は「態度」の優れた俳優であると述べ、両者が役に接するとき最初にするのは、団十郎の場合は「肺肝」を捉えることであり、菊五郎の場合は「外貌」を身につけて「其人の形」に扮しようとするものであると述べる。前後の文脈からいっても、「思想」と「肺肝」は、ほぼ同じ意味であると考えることができ、その「肺肝」については具体的に言及しているところがある。団十郎が歴史上の人物である為朝を演じようとするとき、その「肺肝」とは「智勇衆に絶れ、勤王の心にあつ」²³いということであった。ここから、松翁が「思想」を具体的にどのようなものとして理解していたかが分かる。それは、決して状況によって変化する登場人物の「内面」といったものではない。松翁は団十郎の芸談をまとめた人物であり、当然団十郎の「肚芸」についても知悉していたし、あたかも「同化の演技」をしているかのような彼の芸談も聞く立場にいた。そんな松翁が団十郎の「肚」を思想であると捉えていたのである。同様のことが、同じく多数の芸談を収録した団十郎伝を著した伊原青々園にも言える。彼は、団十郎の「其の人の性格だけは餘り間違ひて演じたくない」という芸談を紹介したすぐ後に、「尤も此の性格といふ意味の頗る漠然たるものである事は言を俟たない」と付け加えている²⁴。

熱烈な団十郎ファンであったことで知られる逍遙はどうだったのであろうか。結論から言えば、逍遙もやはり「肚」を「内面」として捉えてはいなかった。明治45年に「九世団十郎」という文章の中で、逍遙は団十郎が過去の時代に属する人であると語り、団十郎の「肚芸」について次のように述べている。

社會國家の經營に適したらしき大きな人物、同じく豪傑英雄といつても、在來の劇に現れるやうな、衒耀的な、誇張的な、不自然なのでなくて、如何にも自然な、眞率な、大やうな、一早い話が、三條公とか、西郷とか、大久保とかいふ、一時の理想的成功者を連想させるに足る新しい性格を舞臺上に現し得たのは、明かに團十郎の特技であつた。で、彼れの藝は、大まかと自然と眞摯とを特色としてゐた。表情も大まか、科介も大まか、白廻しも大やうであつた。…（中略）…團十郎の肚藝とは、其暗示力の豊富なのを指したのである²⁵。

ここに記されている団十郎の演技は、先の「肚芸」＝「内面の演技」と考える論者のような動きを抑えた繊細な演技とは正反対の見解である。もちろん、これは回想であるため、「表情」や台詞廻しが「大まか」で「大やう」であるというのは明

治 45 年の時点と比較してであろうから、逍遙が観ていたときもそのように感じていたという保証はない。だが、注目すべきは、「肚芸」が何を暗示しようとするものかという点である。それは、「社會國家の經營に適した」人物や「時の理想的成功者」を連想させる性格であった。つまり、団十郎は登場人物の「國家的」「武人的」な性格を「大まか」で「大やう」な演技によって観客に暗示したのであって、決して細かな「内面」を表現したわけではなかった。逍遙はこの団十郎の演技を評価しながらも、これからの時代は、団十郎になかった「深刻」で「細緻」で「痛切」な「苦痛や憂愁」を表現しなければならないと考えるようになっていた。

逍遙や松翁は、団十郎が活躍している時期において、「内面」という視点から団十郎の演技を見ていたわけではなかった。しかし、団十郎の死後に演技メソッドの模索を行っていった彼らは、「内面」という問題に直面していくことになった。その過程で彼らが団十郎を回想するとき、その視線も変化していった。それは「九世団十郎」の文章で、逍遙が団十郎を過去の時代に属すると称したことに表れている。また、松翁も洋行から帰国した後の明治 40 年に、新しい演技メソッドの必要性を主張する文章の中で、団十郎の演技を次のように回想している。

二百年の永^{なが}の歳月、偏へに形式の影をのみ追ふて、其表情の方式をたゞ複雑に、煩瑣に、又誇大にとのみ力めて居た歌舞伎の劇風をバ、出来るだけ情緒内感^もの本に還らしめ、そが表現^もの法も。成るべく單純に、簡素に、自然にと工風した。…（中略）…が、彼が有つて居た『活歴』の一葉ハ、少くとも誇大なる表情術の多分を沈澱せしめて稍や淡醇なる飲料を、見物の食卓に薦めた事ハ認めてよからう²⁶。

松翁の団十郎への評価は、「思想」をもった演技というものから、「情緒内感の本に還らしめ」たという点に移っている。つまり、団十郎の演技を「思想」の表現ではなく、「情緒内感」の表現として考えるようになったのである。そしてその観点から、団十郎の限界をも指摘している。松翁には洋行前後において、明らかに視線の変容があったと考えられる。こうして団十郎だけでなく歌舞伎俳優の身体に「内面」を読もうとする者が登場し、ついに「内面」という問題が日本の俳優の目の前に現れてきたと言えるだろう。

この点については、この時期に出現した新しい観客という観点からも考察できる。江戸時代からの客層である上層の平民や士族の妻子に加えて、明治になってそれまでにない「知識階級の而も地方出の上中流の観劇者」²⁷が増加していったのである。

以前の観客が何を見ていたのかについては、大正4年の『演芸画報』に「昔の見物と今の見物」という特集で、様々な人が書いている。その中で、多くの人が「昔の見物」の特徴として述べていることは、熱心であることと俳優を見ていたという二点である。四代目瀬川如皐は、「婦女子供」には最良の俳優があり、年に一、二度しか見ないから、俳優が間違った台詞を言おうとも無我夢中で見ていたと語っている²⁸。「昔の見物」は、役よりも俳優を見ていたのであり、そのときに役の複雑な「内面」が問題とならなかったのは当然である。もちろん、このような観客が「昔の見物」だけのことだとは思えない。今も昔も、老若男女を問わず、「婦女子供」のように見ている観客は多い。このような見物は、正統的な演劇史の中では当然の如く無視されるし、現在も数多いそのような観客は、いつも知識人や演劇評論家の嘲笑の対象である。私は、好きな俳優を目の前で見るというのは、演劇の大きな「快楽」の一つであると考え、いつの時代も文章を発表することができ、社会的に影響のあるのは一部の知識人であるため、演劇はある程度彼らの言説に影響されざるを得ない。明治・大正の時代に急増し、俳優に「内面」を求めるようになったのも、新しく出現した知識階級の観客であった。伊原青々園は、明治になって「舞臺に於ける科の符號的意味を知らざる」ものが現れ、彼らが舞台の「写真」を求めたと語るが、その彼らとは「新時代の紳士學者」であった²⁹。神山は明治30年代に江戸の芝居を知っていた「江戸育」の観客が消えていき、歌舞伎に「内面」や「個性」が求められるようになったと論じているが、それらを要求したのも、学生を中心とした「大正教養派」と称されるような青年層であったという³⁰。

演技を「内面」という視点で捉える観客層は、確実に増えていった。この歌舞伎俳優を見る視線の変容は、歌舞伎の枠組みの中だけに留めておくことはできない。当然、同じ視点で新派や新劇の演技が見られていたと考えられる。この時代の俳優は皆、「内面」という問題に直面したのである。

4 団十郎の「顔」とその周辺—照明・写真・観相学—

ここまで団十郎の「肚」及び「内面」に関わる問題を、主に芸談や回想録といったテキストによって考察してきた。だが、明治の歌舞伎が、激動の時代の中で大きな変化をとげていたことを考えると、団十郎の演技についてもより幅広い文脈の中で論じられる必要がある。先に観客層の変化との関連を述べたが、他にも照明を始めとする舞台テクノロジーの変化、脚本の出版や演劇雑誌といった活字メディアとの関係等、考察すべきことは多い。以上のことはすでに論じられてきているのだが、私はその中に団十郎の「顔」という視点を新たに導入してみたい。団十郎は俳優の

身体の中で、特に「顔」を重視していた。管見によれば、団十郎の演技と舞台テクノロジーやメディアの関係を考察した論考はあるが、そこで団十郎の「顔」という観点は取り上げられていない。だが、日本の演技メソッドの流れの中では、団十郎が俳優の身体の中で「顔」を重視したことは注目に値することであるし、そのことを演劇を取り巻く様々な状況の中で考えることは有意義なことである。

団十郎は芸談の中で、「顔」について次のように語っている。

其後白粉^{おしろい}を全く施^ぬらずして舞臺に出るやうになりたるはわれら最初^{はじめ}なり、詮ずるに演劇^{しはる}にて情を現はす第一の秘訣は顔色に有り、然るに白粉^{おしろい}あまりに濃き時は色が全く止まりて喜怒哀樂の情少しも現はれぬやうになるものなり³¹、…
(以下略)

実際に団十郎は、化粧を薄くして舞台上がった。そのことに対しては賛否両論があったらしく、松翁が「素顔」で舞台へ出たことを絶賛したところ、逍遙にひどく叱られたことがあったという³²。だが、団十郎の直接の影響かどうかは判然としないが、当時、歌舞伎界全体に化粧を薄くするという傾向が現れてきていた。『絵入新聞』の創刊者であり、浮世絵師として『歌舞伎新報』に俳優の似顔絵を描いた落合芳幾は、「顔の粧りは昔から見ると淡泊^{たんぱく}として、尤も大阪の役者などは今でも濃厚^{こうじゅう}と白く塗りますが、東京では此の白づくりといふのが稀れに成って、肉色が大層多くなりました」³³と証言している。

化粧を薄くすることが歌舞伎に与えた影響を考える前に、まずは歌舞伎における「顔」の意味について考えてみよう。渡辺保は、歌舞伎の「顔」を次のように論じている。

隈取りをはじめ多くの場合、歌舞伎の顔は厚化粧であり、普通一般の人間が示すような表情を表わすことができない。普通の人間の顔が、その人間の感情を表わすものだとすれば、歌舞伎の顔は仮面や人形と同じく一定の化粧によって抽象化された感情を表わすだけで、内面の感情とつながっていない。歌舞伎役者は、その顔を仮面や人形のように扱うほかないのである³⁴。

歌舞伎の「顔」は厚化粧であることによって、「内面」との接続を遮断されている。故に、「顔」が時とともに変化する「内面」を表すことはあり得ない。では歌舞伎の「顔」とは何かと言えば、それは「一つの絵」であり、「生きた美術」であると渡辺は論じている。

少なくとも歌舞伎の「顔」は変化する細かな表現を目的とはしていなかった。「喜怒哀楽」が何であるかは置いておくとしても、団十郎はその「顔」に変化を求めた。その結果、彼は白粉を薄くすることを考えたのである。だが、このことは彼のオリジナルな発想であるというよりも、同時代に「顔」がクローズアップされる状況と繋げて論じられるべきである。この論文では、照明テクノロジーの発展、写真メディアの普及、骨相学・観相学の流行という三つの視点から考察していきたい。

まずは照明テクノロジーの発展との関連から考察しよう。歌舞伎と照明の関係についての研究は、遠山静雄が江戸時代の芝居小屋が低照度であったことと歌舞伎の関係について論じており³⁵、神山が明治以降の照明テクノロジーがいかに歌舞伎に影響を与えたかについて論じている³⁶。それらの論考に対して私が付け加えたいと考えるのは、照明テクノロジーの発達によって俳優の身体が受けた最大の影響は、「顔」であったのではないかという点である。

「顔」という観点に着目して、江戸時代からの舞台照明の歴史³⁷を見てみよう。江戸時代の歌舞伎は、東西棧敷の上部にある「明かり窓」からの採光であったため、主として早朝から夕方までの上演であった。遠山は、天保時代の歌舞伎劇場の様子を伝える唯一の劇場である金丸座の照度測定をしているが、それによると、最大照度が180ルクスで舞台中央はほぼ50ルクスであった。現在の歌舞伎の公演では一般的に1000ルクスほどであり、約十分の一である。そのため、「夕刻に近づく頃は舞台が見わけのつかぬほど暗かった」³⁸可能性もあり、もちろん照度は天候にも左右される。この低照度が、歌舞伎を構成する様々な要素に影響を与えたと考えられるが、もちろん俳優の「顔」に対する観客の視線にも影響を与えたであろう。遠山は、この低照度のために「化粧が粗雑でも見物は意に介しなかった」³⁹と論じており、そのことは明治になって舞台が明るくなったとき、化粧のアラを指摘する批評がなされたことから推し量られる。このことから考えると、「顔」に細かく変化する表現が求められていなかったというよりも、そもそもそのような多彩な「顔」が演じられても、明治以前の観客にはそれを見ることができなかったという可能性がある。

一方で、この頃「差出し」「^{つら}面明かり」という照明方法があった。これは長い柄の先に台を付け、そこに蠟燭を立て、後見が俳優の「顔」を照らすというものである。それは「表情」の演技をするために考案されたものであるとされ、しばしば現在のスポットライトに比される。しかし、スポットライトのような、純粋に俳優の「顔」を、そして「表情」の演技を見せるものであったのだろうか。周囲が暗い空間の中で、一本の蠟燭による揺らぎのある明かり、それが俳優の細かな「表情」を伝えるのに適していたとは思えない。その明かりのイメージは、子供たちが夜、懐

中電灯を「顔」の下から当てて驚かそうとするときの明かりに近いのではないか。それは細かな「表情」を見せるという効果よりも、観客に強烈な印象を与える効果の方がはるかに大きかったと推測される。

明治以降の照明は、基本的にガス灯、アーク灯、白熱電灯という順に変わっていき、光量もそれと共に上がっていく。東京の劇場でガス灯が初めて設置されたのは、明治11年6月の新富座であり、8月には『舞台明治世夜劇』という大名題で午後五時からの夜間興行が行われ、団十郎も出演した。その後、明治20年に後の明治座である千歳座でアーク灯が使用され、明治22年には歌舞伎座の客席中央に白熱電球によるシャンデリアが吊り下げられた。このように、明治期は照明テクノロジーが急速な勢いで発達していった。そして、団十郎はその渦中にいたのである。団十郎は、「情」を表すのは「顔」であるため「成だけ臺詞を云はないやうに」⁴⁰ したと語るが、それは観客によく見える「顔」なくしては成り立たない。観客がよく見えるようになって初めて、「顔」による細かく変化する表現が可能となるのである。

団十郎の死後も照明は発達を続けた。「顔」と照明の関係を考えるために、少し触れておきたい。明治40年には、松翁が西洋からライムライトを持ち帰っている。ライムライトのライムは石灰という意味で、石灰片に混合ガスの炎を吹きつけ、白熱した石灰から発した光をレンズで集光して照明とするものである。西洋ではスポットライトとして使用されたという。松翁は帰国直後の二代目市川左団次との公演で、「必要に応じ俳優の表情を明かにする」⁴¹ ために使用した。松翁は舞台における照明の重要性を認識していたと言われるが、そのことは彼もまた「顔」による演技を志向していたことと繋がるだろう。我々が日常相手の「内面」をどこで推測するかと言えば、主に「顔」である。帰国後、「内面」のことを言い始めた松翁が、そのために「顔」をよく見えるようにしなければならないと考えたのは理解できることである。

次に団十郎の「顔」を同時代の写真メディアの中で捉えてみよう⁴²。団十郎の生きた時代は、役者絵から写真へと移り変わる時代であった。最初のブロマイドの登場に関わった人物としてあらゆる史料でまず名前があげられるのが、慶応2年（1866年）に横浜馬車道で開業し、明治2年には浅草瓦町にも支店を開業した内田九一である。内田は明治5年には宮内省からの命で天皇陛下の撮影を行った、明治前期を代表する写真師である。明治6年には、五代目坂東彦三郎、四代目中村四郎、初代市川左団次、五代目尾上菊五郎、八代目岩井半四郎の五人を別々に写した写真が売り出された。写真の販売を行ったのは浅草の松林堂で、一枚12銭5厘という高価なものであったが、非常に売れて大儲けしている。松林堂で働いていた、後の写真師・鹿島清兵衛によると、当時は写真を撮ると寿命が縮むとか命がなくなるとい

う噂があり、写真屋を開業しても繁盛しないという状況であったが、「内田が五人男を撮つたのが動機となつて、世間の人々も漸く安心して、大丈夫だ、寫眞を寫しても生命に別條ないものだ」と云ふことが分⁴³かり、次々と写真を撮るようになったという。この明治6年がプロマイドが販売された最初の年であると言われる。

明治16年頃になると、新富座には写真室があったという。団十郎の写真について言えば、松林堂の妻が団十郎の姪であったことから、松林堂が一手に売り出し、鹿島清兵衛が明治28年に歌舞伎座の近くの木挽町に玄鹿館を開いてからは、彼が撮影を引き受けていた。この頃には、写真師も増え、各所で写すようになっていたということである。

しかし、どれだけ観客がこのような写真を目にすることができたかを考えると、明治初期において、写真の影響はまだまだ萌芽的段階であったのではないだろうか。それが明治中期になって、多くの観客層が俳優の写真を目にするようになる。写真を掲載した雑誌の登場である。演劇雑誌に写真が掲載されるのは、明治28年8月3日発行の『歌舞伎新報』の「市川左団次」(写真1)が最初であったという。その後、毎号「中画」として掲載されることが続き、明治末頃には「口絵」の位置を得ていくことになる。最初の写真は、芝居の一場面を模したものであったが、その直後の同年9月3日に発行された『歌舞伎新報』には、「俳優素顔写真版」として尾上栄三郎の「素顔」の写真が掲載されている(写真2)。さらに同年10月5日には、「市川新蔵丈眼病手術後の素顔」(写真3)として、眼帯をつけた奇妙な写真まで掲載されている。掲載された写真が俳優の「素顔」であったということは、注目すべきことである。写真の販売に関して、明治36年の『時事新報』の記事の中で、森山写真師が「顔の變るやうな隈取とか又はお化粧は賣口が惡く、逆に一番平均に賣れて割の善いのは素顔の寫眞」であると語っている⁴⁴。観客は、俳優の「素顔」を求めていたのである。初期の段階では、まだ「口絵」に錦絵仕立ての木版画が載せられていたことを考えると、舞台の一場面を想起させる役割は、まだその迫力ある木版画が担っており、写真にはまさに、俳優の「素顔」を見たいという観客の欲望を叶えることを求められていたと言える。このような観客の欲望もまた、団十郎が「顔」を重視したことの背景の一つとして考えることができるだろう。

最後に、骨相学・観相学との関係について考察しよう。演劇との関係についてはまだ論じられたことがないが、明治に登場した「近代小説」に骨相学・観相学が与えた影響についてはいくつか指摘されている。亀井秀雄は、明治以前の小説において登場人物の「顔」が描かれることはほとんどなく、表現されたのは、身なりや声音の特徴であったと論じる⁴⁵。それが、逍遙や二葉亭四迷らの「近代小説」になって始めて、「顔」の描写が重要になってきたという。そして、このことは明治・大

正期にかけての骨相学・観相学の流行と密接に関わっている。

日本における骨相学・観相学の流入⁴⁶は、慶応2年（1862）に刊行された生理学書である『生理發蒙』の中の「脳脊髓功用之論」で、骨相学の始祖であるフランツ・ヨーゼフ・ガル（Franz Joseph Gall）の思想が「相脳学（phrenologie）」として紹介されたのが最初である。そして、明治9年には、スコットランド人であるエフライム・チェンバース（Ephraim Chambers）の『百科全書』の中の phrenology を、長谷川泰が翻訳した『骨相学』が文部省から出版された。それは、明治17年に丸善から出版された『百科全書』の中にも収録されている。亀井は、これらが逍遙の『小説神髓』に影響を与えたと推測している。その後、骨相学と訳されていた phrenology は石龍子によって性相学と訳され、明治35年に『性相学精義』が出版される。イギリスで骨相学を隆盛させたジョージ・コーム（George Combe）の *A System of Phrenology* も、大正6年に永峯秀樹の翻訳によって『性相学原論』として出版されている。また、骨相学や観相学、人類学、遺伝学といった手法を使用して、人間の身体的・精神的特徴と犯罪との相関性を検証したイタリア人のチェザーレ・ロンブローゾ（Cesare Lombroso）の思想も、大正時代に犯罪学が流行したことによって紹介されるようになった。明治43年に辻潤によって翻訳された『天才論』は話題となり、文学においても夢野久作の『ドグラ・マグラ』や小栗虫太郎の『黒死館殺人事件』といった作品にその影響を指摘される。

この時代の骨相学・観相学の状況について、坪井秀人は次のように論じている。

明治・大正期にかけて骨相学は通俗的なものを多く交じえながらも正統的な学問として認知されていた。ロムブローゾーノルダウの系譜がこうした骨相学の知見に由来しているということもあるが、ラファーターなどを始祖とする観相学の水脈が、ガル以降のこの骨相学やロムブローゾの犯罪心理学から読心術はもとより記憶術や催眠術や東洋由来の人相術といった分野までも巻き込んで、明治・大正期近代日本の隠然たる知の技法を形成していた⁴⁷…（以下略）

坪井は、夏目漱石の『吾輩は猫である』を取り上げ、その影響を具体的に論じている。この時代、演劇に関わった人物と文学者の区別が明確でなかったことから、小説が受けた影響は演劇も受けていたと考えることができる。団十郎が直接、上に挙げた文献を読んでいたとは考えにくいですが、近代化の流れに敏感であった彼は、このような同時代の動きを察知していたのではないだろうか。団十郎の「情を現はす第一の秘訣は顔色に有り」という芸談は、人間の「外面」を「内面」や「性格」や「性質」等が形象化したものとする骨相学・観相学の思考と通じるところがある。

観客の側も団十郎の「顔」を骨相学・観相学的視線で見ていることは、四庶という筆名で書かれた、明治35年10月の『読売新聞』にある「俳優の顔面」⁴⁸という記事及び「団十郎の顔面」⁴⁹という三回に分けて掲載された記事から伺われる。これらの記事は、俳優の技芸の「解剖」を試みるために、「精神表出の主要部」であり「俳優の技藝の要素中の主」である「顔面」を分析していこうとするものである。「俳優の顔面」の最後には、次のように書かれている。

終りに一言す、顔面に就いて云々すれば世人にハ直ちに人相或ハ骨相を論ずるものと速断するもの多けれども、吾人ハ決して所謂人相骨相をいふものでないと茲に誓つておく⁵⁰。

ここから、この時代の人々が「顔面」を語ろうとするとき、骨相学・観相学的な視点から考える傾向があったことが見て取れるだろう。この執筆者はそれを拒否しているが、彼が団十郎の「顔面」を分析する手法を見ると、実は彼もその見方を利用していると思えない。「団十郎の顔面」の内容を具体的に見てみよう。まず団十郎の「顔」は、眼、瞼、口、唇、鼻、頬、額、顎と細分化されて、その形体が記述される。そして次に、その「顔」がどのような性格を連想させるかが述べられている。このように、「顔」の形体から「性格」が導き出されるという発想には、骨相学・観相学の影響があるのではないだろうか。さらに分析は、団十郎の「肚芸」と「顔」の関係に及ぶ。団十郎が家康等の人物を「肚芸」で演じることができるのは、団十郎の「顔」がその人物の「精神的內容」を表すに最も適した「形ち」をしているからで、観客は「顔」によって、その人物であることを感じるという。団十郎の「肚芸」は、その「顔」なくしては成り立たないというのである。

このように俳優の身体の中で「顔」が前景化してくることによって、「表情」について言及されることが増えていった。明治38年に小山内薫は、俳優には「人間らしい自然な従って写実な表情」⁵¹が必要であると説き、多彩に分節化された「表情」を記した劇評を書いている。歌舞伎俳優の「顔」が、状況によって細かく変化する登場人物の「心理」や「感情」を表現するものとして見つめられていくのである。

そして、このような時代の流れは、当然、団十郎に続く俳優、演劇関係者たちにも影響を与えていった。例えば、洋行した松翁が「デルサルト表情術」を日本に移入したことも、この流れの中で考える必要がある。歌舞伎に戯曲を提供してはいたが、実際に俳優として舞台経験があるわけではない松翁が「デルサルト表情術」に着目することになるのは、洋行前に団十郎の芸談を編集して彼が「顔」を重視していると知っていたことや同時代の人々の「顔」への関心の高まりと関係があるのだら

う。松翁だけでなく、洋行者たちが帰国後に展開した演技メソッドにおいても、重要なのは「顔」であった。

おわりに

本稿では、団十郎の演技メソッドの実態、及び彼の演技を取り巻く観客の視線や時代状況を論じてきた。団十郎の演技は、「内面」という問題が登場してきた明治時代の中で形作られたものであり、彼の「肚芸」も「顔」の重視も、近代化が推進される時代状況と無関係ではあり得なかった。しかし一方で、彼の演技メソッドはあくまで歌舞伎に伝統的なものである。団十郎は「内面」という問題に直面しながらも、決して外面的な「かたち」や「型」へのこだわりを捨てることはなかった。この姿勢は、以後ますます「内面」が俳優に求められる時代においても、しばらくは継承されていく。これ以後の展開については、別稿で論じていきたい。

注

- 1 演技メソッドという用語は、体系的で組織的な演技の方法論を連想させるかもしれないが、本稿では日本の演劇史を再考するために、演技メソッドという概念をあえて拡張し、包括的なものと見なしている。本稿での演技メソッドの定義は、俳優が舞台上で何らかの表現を行うときの方法であり、俳優の日常訓練や公演にむけての稽古方法等も含むものである。
- 2 「腹芸」『演劇百科大事典』（平凡社、1961年）。
- 3 今尾哲也『変身思想』（法政大学出版局、1970年）、232頁。
- 4 兵藤裕己『演じられた近代—く国民の身体とパフォーマンス』（岩波書店、2005年）、48頁。
- 5 今尾哲也『変身思想』、229頁。
- 6 岡原正幸、山田昌弘、安川一、石川准編『感情の社会学—エモーション・コンシャスな時代』（世界思想社、1997年）、41頁。岡原は、「表情という発想」がない社会の例として、後で引用する柄谷行人の団十郎論を取り上げ、団十郎が「素顔」を発見する以前は近代的な意味での表情をもたない文化であったと論じている。
- 7 池上俊一『歴史としての身体—ヨーロッパ中世の深層を読む』（柏書房、1992年）、208—10頁。
- 8 柄谷行人『日本近代文学の起源』（講談社、1988年）、69頁。
- 9 神山彰『脚本における「概念」と「性格」—九代目団十郎・学海・逍遙—』、『文芸研究』第56号、（明治大学文芸研究会、1987年）、126—27頁。
- 10 神山彰『「江戸育」と「個性」の間—大正歌舞伎の特質—』、『大正演劇研究』第3号、（明治大学大正演劇研究会、1990年）。神山は、団菊以後の世代である初代中村吉右衛門や「大正教養派」、「白樺派」といった明治10年代生まれの世代が、「内面」や「個性」を志向したことを論じる一方で、そのことに対する様々な反発についても言及している。
- 11 伊原青々園『市川団十郎』（エックス倶楽部、1902年）、323頁。

- 12 榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』（国光社、1903年）、31－32頁。以下、引用文中の下線部は、すべて執筆者によるものである。
- 13 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』1907年11月22日。
- 14 今尾哲也『変身思想』、231－32頁。
- 15 松居松翁編『団州百話』（金港堂、1903年）、56頁。
- 16 郡司正勝「『型』について―かぶきの場合―」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第8号、（早稲田大学大学院文学研究科、1963年）、187頁。
- 17 石背老人「団十郎史料 其一」『歌舞伎』第41号、（歌舞伎発行所、1903年10月）、26頁。
- 18 千田是也『近代俳優術』上巻、（早川書房、1949年）、34頁。
- 19 松居松翁編『団州百話』、53頁。
- 20 榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』、29頁。
- 21 尾上栄三郎「名家真相録（其四十七）」『演芸画報』、（演芸画報社、1909年12月）、134－41頁。
- 22 藤間勘右衛門「名家真相録（其五）」『演芸画報』、（演芸画報社、1907年8月）、53頁。
- 23 松居松翁編『団州百話』、165頁。
- 24 伊原青々園『市川団十郎』、321頁。
- 25 坪内逍遙「九世団十郎」（初出：『太陽』1912年9月）、『逍遙選集』第12巻、（第一書房、1977年）、392－93頁。
- 26 松居松翁「日本演劇革新策」『万朝報』明治40年10月6日。
- 27 坪内逍遙「活歴劇「桃山譚」の今昔」（初出：『柿の蒂』中央公論社、1933年）『逍遙選集』別冊第4巻、（第一書房、1977年）、496頁。
- 28 瀬川如阜「昔の見物と今の見物」『演芸画報』、（演芸画報社、1915年2月）、139頁。
- 29 伊原青々園『市川団十郎』、319頁。
- 30 神山彰「『江戸育』と『個性』の間―大正歌舞伎の特質―」。
- 31 松居松翁編『団州百話』、4－5頁。
- 32 小山内薫「劇場茶話（大正九年）」（初出：『新演芸』1920年3月）、『小山内薫演劇論全集』第3巻、（未来社、1965年）、85頁。
- 33 落合芳幾「幕の内外」、伊原青々園、後藤宙外編『唾玉集』（春陽堂、1906年）、380－81頁。
- 34 渡辺保「歌舞伎の身体」、鳥越文蔵、内山美樹子、渡辺保編『岩波講座歌舞伎・文楽 第5巻 歌舞伎の身体論』（岩波書店、1998年）、19頁。
- 35 遠山静雄『舞台照明学』上巻、（リプロポート、1988年）、160－63頁。
- 36 神山彰「暗闇の光学」、鳥越文蔵、内山美樹子、渡辺保編『岩波講座歌舞伎・文楽 第6巻 歌舞伎の空間論』（岩波書店、1998年）、147－70頁。
- 37 舞台照明の歴史については、引用35、36及び立木定彦『舞台照明のドラマツルギー』（リプロポート、1994年）を参照した。
- 38 遠山静雄『舞台照明学』上巻、103頁。
- 39 同書、161頁。
- 40 榎本虎彦『桜痴居士と市川団十郎』、29頁。
- 41 二代目市川左団次「左団次自伝」（初出：『左団次芸談』南光社、1936年）、『日本人の自伝』第20巻、（平凡社、1981年）、355頁。
- 42 写真メディアについての記述は、岩切信一郎「近代の役者絵」『浮世絵芸術』第114号（国際浮

世絵学会、1995 年 1 月)、小沢健志『幕末・明治の写真』(筑摩書房、1997 年)、鹿島清兵衛「我国最初の演劇写真」『新演芸』(玄文社、1921 年 6 月)、郡司正勝「『浮世絵』から『写真』へ」『国文学 解釈と教材の研究』第 40 号(学灯社、1995 年)を参照した。

- 43 鹿島清兵衛「我国最初の演劇写真」、80 頁。
- 44 「役者と写真(森山写真師の話)(中)」『時事新報』1903 年 2 月 8 日。
- 45 亀井秀雄『身体・この不思議なるものの文学』(れんが書房新社、1984 年)、9 頁。
- 46 明治・大正期における骨相学・観相学の歴史については、引用 45 及び佐藤達哉、溝口元編『通史 日本の心理学』(北大路書房、1997 年)、坪井秀人『偏見というまなざし 近代日本の感性』(青弓社、2001 年)を参照した。
- 47 坪井秀人『偏見というまなざし 近代日本の感性』、46 - 47 頁
- 48 四庶「俳優の顔面」『読売新聞』1902 年 10 月 5 日。
- 49 四庶「団十郎の顔面」『読売新聞』1902 年 10 月 12、19、26 日。
- 50 四庶「俳優の顔面」『読売新聞』1902 年 10 月 5 日。
- 51 小山内薫「歌舞伎座合評」(初出：『歌舞伎』1905 年 12 月)、『小山内薫演劇論全集』第 4 巻、(未来社、1966 年)、54 頁。



〔写真1〕「市川左団次」
『歌舞伎新報』1895年8月15日



〔写真2〕「尾上栄三郎」
『歌舞伎新報』1895年9月6日



〔写真3〕「市川新蔵丈眼病手術後の素顔」
『歌舞伎新報』1895年10月5日